

A HIT ZENEI SZIMBÓLUMAI

Liszt: *Christus* és Brahms: *Német requiem* című művében

Az évszázados esztétikai vita a zenei jelentés kérdéséről manapság újra nyitott, így egyre nagyobb teret kap a szakirodalomban a zene és narráció összekapcsolhatóságának nézőpontja. „...A hagyományos zenetudomány a „jelentő” leírására minden lehetséges eszközt igénybe vett a 19. század óta, de figyelmen kívül hagyta a „jelentettet” (...”a tartalom síkját”).”¹ Erre a megerősödő irányzatra hivatkozva, két 19. századi oratórium zenei anyagának vizsgálatából szeretnék a romantika vallásosságát érintő következtetésekhez jutni. Áttekintem a darabok saját valláshoz való zenei kötődését illetve a felekezetek fölöttiség kérdését, majd kísérletet teszek a tipikus zenei megoldások értelmezésére az adott témakörben.

Az oratórium különleges műfaj a zenetörténetben: a vallásos érzés liturgián kívüli, mégis közösségi jellegű megnyilvánulása. Az opera kialakulásával egy időben jött létre a 17. század elején, és zeneileg vele mindig kölcsönhatásban változott. Am az eleinte szinte a lelkigyakorlat légkörét megteremtő, színes műfaj a 18. század elejére már jó úton volt ahhoz, hogy túlélje önmagát, mert moralizáló, líraian elmélkedő szövege ekkorra túlságosan bonyolulttá vált, zenéje pedig – az áriák túlsúlya miatt – viszonylag egysíkúvá. Händel volt az, aki visszájára fordította a folyamatot, amikor Angliába áttelepülve pontosan ráérezett a polgárosodó kultúra igényeire. Újításai pezsdítően hatottak a műfajra – különösen az, hogy erőteljes kórustételekre építette a műveit. Soha azelőtt annyi ember nem hallgatott oratóriumot, mint Angliában a nyilvános-színházi közönség. Németországba, és onnan egész Európába Haydn közvetítésével került az új típusú oratórium, Händel kultuszával együtt.

A polgári zenekultúra 19. századi felvirágzása idejére az oratórium az egyik legnépszerűbb zenei műfaj lett, ami összefüggésben állt a kóruséneklés egész Európára viharos sebességgel kiterjedő mozgalmával. A daloskörök összetartó ereje elsősorban a zenei műveltség felértékelődése volt, de nem nélkülözte egyes esetekben a vallási színezetet sem – a művészet és vallás 19. századi újszerű összefonódásainak példaként.² Amikor az elvárások nehéz kötelességeket róttak zenei művelődés terén minden magát értékes polgárnak tartó ember számára, az oratórium jelentette az élvezetet, amely drámai erővel közvetített könnyen átélhető, ugyanakkor mély, hitbéli érzelmeket. A kultúra kezdődő tömegesedése idején ez volt a legnagyobb tömegekhez szóló, a legnagyobb tömegeket elérő – némi erőfeszítéssel részleteiben akár el is énekelhető – magas-zenei műfaj.

¹ GRABÓCZ 2003. 7.

² Idekapcsolható jelenség a újraéledt keresztény vallásos mozgalmak felbuzdulása is például az 1820-as évek Berlinjében, ami Mendelssohn zenész-köréit is érintette, és ami a „Bach-reneszánsz” elindításához vezetett. Lásd: BLANKENBURG 1993. 5–15, 10.

Ebben a közegben jelent meg a század közepén Liszt: *Christus* és Brahms: *Német requiem* című műve. Mindkettő 1853 körül kezdett körvonalazódni, és kivételesen hosszú belső alakulási folyamat végén, 1868-ban lett kész. Közös bennük, hogy a szövegüket a zeneszerzők saját maguk állították össze a Bibliából (illetve Liszt emellett a katolikus liturgiából), és hogy egyiknek sincs kifejezett története – más szavakkal: e művek az oratórium műfaját, a korai mintákhoz hasonlóan újra a lírai elmélkedés eszközévé tették. A témaválasztásuk is hasonló: a vallásos hit nem liturgikus keretek közötti, hanem szimbolikus tartalmakon keresztül való „világi”, személyes megfogalmazása. Brahms témája az elmúlás-öröklét témaköre, Liszté pedig a Krisztus alakjához kapcsolódó elmélkedés.³ A zene tekintetében kapcsolódási pont a két mű között, hogy – a fentiek ellenére – mindkét szerző saját vallásának liturgikus dallamaiból indult ki.

A művek közti különbségekhez tartozik hatástörténeti szempontból, hogy e liturgikus dallamok közérthetősége, sőt a komponistáknak a dallamokhoz való kötődése is igen különböző lehetett. Az evangélikus hívőnek a napi koráléneklés sok-sok megújuló érzelmet jelentett, nem beszélve a barokk korálfeldolgozások zenei hatásáról, amely ekkor már a historizmus révén érvényesülhettek – a 19. századi katolikus ember számára ugyanakkor a gregorián zene a vallásának egy a régmúlttal összekötő, kicsit idegen, szép szimbóluma volt, a hozzá fűződő viszonyban elsősorban a tudatosság dominált. Különböző volt e szerzők álláspontja zeneesztétikai kérdésekben: a zenei élet ellentétes táboraihoz tartoztak a modernnek és a konzervatívok vitájában. Elismertségük is eltérő volt: Liszt, túl nagy diadalain, közel hatvanévesen komponálta a tárgyalt művet, míg Brahmsnak harmincöt évesen ez az első európai visszhangot kiváltó műve. A közönséghez való viszonyuk az előzőkből következik: míg Brahmsnak fontos volt, hogy megnyerje a hallgatóságot, addig Liszt sokkal szabadabban, művészi öntudattal kezelhette ezt a kérdést. „A műveim megírása számomra szükségszerűség, megírásuk tényével tökéletesen megelégszem.” „A Christus várhat... akár halálom utánig... nem szorul rá, hogy házaljak vele...”⁴ Érdekes, hogy mindezek ellenére milyen sok hasonló zenei jelzés figyelhető meg e művekben a rokon tartalom megerősítésére.

A művek zenei arculatának vizsgálatában először a saját vallás megjelenítésének eszközeit tekintem át.

Brahms *Német requiemje* az evangélikus zene remekműve. Címadása nagyon erőteljes: *Ein Deutsches Requiem*; a latin halotti mise sajátját lényegítését sugallja, rímelve az 1526-os lutheri mise – *Deutsche Messe* – címére is. A puritán hangszelelés aláhúzza a komoly hangvételt: e hatás érdekében a nyitótételben a hegedűket is elhagyja Brahms. A mintegy negyvenperces Német requiem egyetlen

³ Krisztus alakjának zenei ábrázolása az európai műzenében elsősorban természetesen a liturgikus vagy paraliturgikus karácsonyi játékokban és passiózenékben található meg. Krisztus teljes élet-történetének és szellemiségének zenei megfogalmazásával csak két nagyszabású műalkotás próbálkozott: Händel *Messiása* és Liszt *Christusa*. (Ilyen lett volna még Mendelssohn el nem készült *Krisztus oratóriuma* is.) A 19. században e tematikában legsikeresebb mű Berlioz *Krisztus gyermekkorára* című kamaraoratóriuma volt, amelyet 1857-ben Liszt maga is vezényelt.

⁴ (A levelek dátuma 1866. október és november) Idézi: HAMBURGER 1972.

korálsorból bomlik ki, amire állítólag maga Brahms célzást is tett egy beszélgetésben.⁵ Az irodalom egy része a 42. genfi zsolnárt tekinti kiindulópontnak⁶ (1. a kottapélda) mások a 274. számú Neumark dallamot⁷ (1. b kottapélda). Nézetem szerint mindkét korál első sora ott munkálhatott a komponálási folyamat háttérében, hiszen egymástól csak színezetben térnek el, egymás variációit jelenthetik⁸ (1. c kottapélda)

Ez a „körformát” leíró, szimmetrikus felépítésű korálkezdő az alapanyagát adja a műnek, felgyorsítva és lelassítva, háttérbe rejtve és dallamként átszövi az egész kompozíciót – sőt talán a több léptékben szimmetrikus formálásban is tükröződik. Arra a zeneszerzői eljárásra, hogy egy kis csirából építsen fel nagy művet, itt talált rá először Brahms, később pedig szinte stílusjegyévé vált a miniatűr mozzanatokból a komplex építmény kidolgozása.⁹

Úgy is érthetjük, hogy a korál felhasználási szándéka jelölte ki számára az utat későbbi sikeres művei felé.

A *Krisztus* oratórium hangszerelését a katolikus szertartás ceremóniáinak megfelelően a fényes színek, a pompa jellemzi; szinte már a lehetőségek határait feszegető módon össze nem illő zenei elemek egymásmellettsége. Ezt ellensúlyozza, és a nagy, több mint háromórás mű zenei egységét segít megteremteni Liszt legsajátabb komponálási módszere, a variációs elv, és egyes motívumok – gregorián idézetek – többé-kevésbé pontos visszatérése. A mű szerkezeti kiindulópontját jelentő adventi Introitus-antifonát, a *Rorate coelit* a korabeli hallgatóság egy része is ismerhette (2. a kottapélda).¹⁰ Ebből a dallamból, amely tartalmazza a gregorián stílus legnagyobb ugrását a tiszta kvintet és a tipikus lépegető dallammozgást is, a *Krisztus* elején egy teljes zenekari tétel szövődik. A másik fontos gregorián dallamot, az *Angelus Domini* (2. b kottapélda) tulajdonképpen a *Rorate*-motívumból eredeztette Liszt, aminek nem elhanyagolható gondolati tartalma is van, valójában hitvallás (2. c kottapélda).

Az első tétel zenei anyagában a *Rorate* egyik variációja tulajdonképpen az *Angelus* dallamának parafrázisát megelőlegezi. Így az „eredeti alak” a második tétel elején már egy bejárat út céljaként, katartikusan csendülhet föl,¹¹ a szoprán szólista kíséret nélküli, „gregoriános” előadásában, az akkor hitelesnek tartott

⁵ „Tja, wenn's keiner hörte, schadet's nicht viel. In den ersten Takten und im zweiten Stück können Sie finden. Es ist ein bekannter Choral.” idézi OCHS 1959.2.

⁶ UJFALUSSY 1976. 101.

⁷ OCHS 1959.2.

⁸ Hasonló módon egyetlen hang (szintén egy terchang) változtatása jelenti a III. szimfónia vagy az F-dúr cselló-zongora szonáta szerkezeti feszültségét.

⁹ Alapja a „csíramotívum” – Hugo Riemann kifejezése (*Kernmotiv*).

¹⁰ Az adventi, úgynevezett rórate-szentmisének kifejezetten csak az egykori Osztrák-Magyar Monarchia területén vannak hagyományai a katolikus egyházban: a hívek hajnali sötétben várják a napfényt, a Messiást, mint hajdan a próféták tették. Lisztnek gyerekkori emléke lehet ez az élmény. 1877. április 25-i levelének részlete: „Az érzelmek, amelyek (az egyház kebelébe) vezettek, sosem szűntek meg – gyermekéveimből erednek, egy kicsiny falu templomából, ahol elsőáldozó voltam.” Idézi: WALKER 2003. 100.

¹¹ Hasonló eljárás figyelhető meg például a *Tasso* című szimfonikus költeményben is. Előzménye ebben a szerkesztésben Schubert C-dúr (*Wanderer*) fantáziája.

módon: ütemekbe rendezett ritmizálással, és tempó-meghatározással.¹² Ezeken kívül tartalmaz még néhány gregorián részletet a mű¹³, amelyekre teljes tételek épülnek. Szép megoldás, hogy a darabban minden eredeti Liszt téma dallamalkotás szempontjából gregoriánszerű, tehát – Liszt logikáját folytatva – a gregorián stílus „variációjának” tekinthető.

Miután láttuk a saját vallás egyértelmű zenei jelzéseit, vizsgáljuk meg a felekezetek fölötti értelemben vett vallásos hit megjelenési módjait. A 16–17. században a legtöbb szerző más felekezetnek is komponált egyházi zenét,¹⁴ a 19. században csak a liturgikus kötöttségek nélküli oratorikus műfajok voltak azok, amelyek felekezetek fölé emelkedhettek.¹⁵ Brahms művében például a hagyományos requiem megzenésítésekre utal a nyugalmat árasztó kezdet (*requiem aeternam*), és a VI. tétel utolsó ítélet víziója (*dies irae*). Liszt latin nyelvű művének felekezetek fölöttiségét szimbolizálja, hogy az első teljesnek tekinthető, sikeres bemutatója Weimarban, protestáns környezetben zajlott.

Mindkét mű harmonikus felépítménye stabilitást, pozitív jelentéstartalmaikat közvetíti. Emellett megfigyelhető bennük a vallási tartalmakra utaló számszimbolika, amelynek szinte az első többszólamú miséig visszanyúló zenei hagyománya van, és amely áthatotta a mintaadó barokk korszak egyházi zenéjét. Ekkoriban mindketten foglalkoztak a számszimbolikát nagyon tudatosan alkalmazó Johann Sebastian Bach zenéjével.¹⁶

A *Német requiem* szólistákat is alkalmazó kóruszszámok sora. Hét tételéből a szélsők és a középső a nyugalom, sőt a boldogság pillérei, a súlyos kérdéseket a belső négy tétel veti fel. A bachi tudós komponálás követője számára ez a hetes az isteni teremtés befejezettségét, az isteni (hármasság) és emberi (négyes) egyesülését jelentette.¹⁷ A harmóniát az a szimmetria is sugallja, ami a tételek egymásnak megfelelő zenei fogalmazásmódjából, illetve egymásra utaló struktúrájából adódik (1. ábra). A nagy szimmetriát tovább erősíti az egyes tételek középpontos szerkesztésmódja is.

A *Krisztus* felépítményének háromrészessége a szentháromságot idézi, ezen belül az 5+5+4 tételelosztást a szimmetrikus 5+5+5 helyett a Máté evangélium genealógiájára való utalásként érthetjük.¹⁸ A hetedik helyen áll az Úr imája, a *Pater noster*. A nyolcas szám az, ami a teremtésen túl van: a keresztény számszimbolikában a jelentése a messiási ígélet beteljesülése, a krisztusi létben való

¹² Ebben az időben a metrikus gregorián-éneklés mellett tették le a voksukat a kutatók, de ebben a kérdésben a zenetudomány állásfoglalása ma sem egységes.

¹³ Húsvéti himnuszt (*O filii, filiae*), nagypénteki szekvenciát (*Stabat mater*), miseordinárium részletet (*Benedictus*), és más rövid motívumokat.

¹⁴ Például Tallis, Byrd, Hasse, Praetorius stb.

¹⁵ De például az ekkoriban komponált *Weinen Klagen* variációját Liszt éppúgy korállal koronázza meg, ahogy a mintaadó műben Bach.

¹⁶ Liszt esetében meghatározó esemény az abbévá szentelése 1865. július 30-án. Ehhez kapcsolódóan másfél évig napi teológiai magánórákat vett, így a keresztény egyház által elfogadott számszimbolikát alaposan megismerhette.

¹⁷ PÁL – ÚJVÁRI 2001. 212.

¹⁸ „Az összes nemzetség tehát Ábrahámától Dávidig tizennégy nemzetség, és Dávidtól a babiloni fogságra vitelig tizennégy nemzetség, és a babiloni fogságraviteltől Krisztusig tizennégy nemzetség.” (Mt 1,17)

újjászületés¹⁹ – a *Krisztus* középponti, nyolcadik tétele *Az egyház alapítása*. A tétel zenéje még a földön, de már a transzcendenciában is járás kettősségét sugallja: „sziklaszilárd” kórus-accompagnato, tiszta kvintből kiinduló nagy ugrásokkal, és szinte szerenád-szerűen gyengéd himnusz, kvint kereten belül vezetett, lépő dallammozgással. Pillérpontok a műben a *Stabat mater dolorosa* – a mű legkomplexebb tétele –, és egyszerű, idilli párdarabja. E két tétel között a számszimbolika értelmében „szintkülönbség” van, a második szinten pedig minden bonyolultabb; ez megmagyarázhatja kompozícióbeli aszimmetriájukat is. Ez az elv befolyásolhatta – egyéb, zenei okok mellett – a tételek textúráját is: nevezetesen, hogy a műben a zenekari tablók, a kórustételek, és a szólistákat is alkalmazó, összetett kompozíciók bár arányosan, de nem szimmetrikusan szerepelnek. A zárótétel a legsokrétűbb a saroktételek közül is – zeneileg „Beethoven óta” magától értetődően, amelyek zenei motívumaikkal utalnak egymásra (2. ábra).

A fúgaszerkezet szinte kialakulása óta az isteni törvénybe vetett hit szimbóluma. Brahms itt a végletekig fokozza ezt a jelentést: a lehető legsötétebb mélypont után egy hirtelen váltással „Aber, des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit”²⁰ – sugárzó fúgához érkezik a zene. Sziklaszilárd hitvallás. Lisztnél a modális hangnemek használata és a kórustételek szólamszövésének módja a katolikus egyházzene klasszikusának tartott Palestrina stílusát idézi. Ez a vokálpolyfónia természetes módon csúcsosodik ki a legjelentősebb pontokon fúgává, szintén mint a vallási bizonyosság szimbóluma: például a III. rész *Resurrexit* tételében a „Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat” szavakra.

A tipikusan vallásos hithez tartozó elemek mellett feltűnnek e művekben a 19. században általánosan használt jellegzetes karakterek közérthető zenei toposzai is, most a hit szolgálatába állítva.

A *pásztorális* karakter már a 17. századtól csendes békét árasztó, „idilli” zene. Általában kellemes lejtése van, némi táncemlékkel, és jellemzően pásztori hangszerek – pásztorsípra, alpesi kültre utaló fafúvósok – kapcsolódnak hozzá. Lisztnél magától értetődően jelenik meg a *Karácsonyi oratórium* rész *Pásztorjáték a jászolnál* című tételében, hiszen a pásztorok imáadásához kapcsolódóan ennek a hangvételnek az előzményei már a legelső karácsonyi játékokban is jelen voltak. Liszt bőséges időt hagy itt az elmélkedésre. A *Német requiem* középső pillértételében ilyen az isteni hajlékban való lakozásnak a biztonságérzetet árasztó, boldog, békés zenei világa.

A romantika idején rögzülő *éteri zene* földi világtól tudatosan elemelt, átszellemült hangvételű zenetípusa magas regiszterben jár. Viszonylag lassú tempó, mozdulatlanúság-érzet, kevés hangszer, halk dinamikai fokozat tartozik hozzá. Brahms az V. tételben használja ezt a toposzt, ahol a szokásoktól eltérően női szólamnak adja Jézus szavait: „Ihr habt nun Traurigkeit; aber ich will euch wieder sehen und euer Herz soll ich freuen...”²¹ A tétel végén, a viszontlátás reményében intett búcsú emelkedik éteri magasságokba a „wieder sehen” szavakra. A *Krisztus*

¹⁹ PÁL – ÚJVÁRI 2001. 358.

²⁰ „De az Úr beszéde megmarad örökké” (Péter első levele 1,25)

²¹ „Ti is azért most nagy szomorúságban vagytok, de ismét meglátlak majd titeket, és örülni fog a ti szívetek”. (Ján 16,22)

kezdeten a megtestesülés csodáját jelzi a lassú aláereszkedés a „menny magasla-
taiból”, amelyben az ember ámulata és megrendülése is tükröződik. A zenéből is
érthető jelentést a programzene módszerével el nem hangzó idézetek is színe-
zikhány tétel esetében, itt például: „Rorate coeli desuper et nubes pluant justum;
aperiatur et germinet Salvatore.”²² Ilyen típusú zenét kap a másik két csoda-
pillanat is: a betlehemi csillag megjelenése, és a háborgó tenger lecsillapítása.

A *démoni zene* toposza a 19. század új, saját hangja. Idetartozik a *Dies irae* tipi-
kus zenei hangvétele is ebben az időben, ijesztő, félelmet keltő zenei világ – forte
hangerő, a rézfúvóskar kiemelt szerepe, könyörtelenül, kopogóan ismételtgetett
hangok, akkordok jellemzik. A *Német requiem* VI. tételében a személyesre hangolt
utolsó ítélet vízió egy pökhendien gyorsra váltó, erőteljesen felcsattanó kórus-
részben oldódik föl: „és elnyeletett a halál diadalra...” A *Krisztusban* is megjele-
nik ez a hangvétel a *Stabat mater* tétel „Inflammatu est” szövegű részénél:

Inflammatu et accensus.

Per te, virgo sim defensu

In die iudicii.²³

A *nemzeti zene*, a „helyi szín” festése elválaszthatatlan a romantikus szemlélet-
től – általa egyrészt megnő a fogalmazás személyessége, másrészt ugyanakkor
furcsamód az általános érvénye is. A *Német requiem* olyan szorosan kapcsolódik,
címében is jelezve a német zenei és nem zenei hagyományokhoz, hogy Brahmsot
egyöntetűen nemzeti szerzőként ünnepelték e művének bemutatása után.²⁴ Liszt
művében természetesen a magyaros-cigányos zenei világ jelenti a nemzeti színt,
elsősorban a *Tristis est anima mea* című tételben. E gyászzene típusához az idős
Liszt szinte mindig a lassú verbunkból lepárolt zenei stílust használta, legben-
sőbb érzéseinek kifejezéseként. Sajátos megoldás, hogy a keleti bölcsekhez az
Európában egzotikusnak számító magyaros zenét rendelte Liszt. Erről öntudato-
san nyilatkozta: „Ha Rubens flamandokat festhetett biblikus képeire, akkor egyik
mágusomnak én is adhattam kipödrött bajuszt.”²⁵

Az *induló* a romantika idején megerősödő zenetípus, amelynek egyik kedvelt
megoldása a közeledő menet ábrázolása.²⁶ A *requiem* komor II. tételében az embe-
riség közös zarándokútját érzékeltető, gyászinduló-szerű menet lépteihez ráadá-
sul egy régebbi toposz, a Beethoven-féle „sors-ritmus” társul az üstdobon, amitől
a bibliai sorok fájdalmas jelentése – „Denn alles Fleisch es ist wie Gras...”²⁷ – még
a szöveg kimondása előtt érthetővé válik, és hatása felfokozódik. A *Krisztusban*
a három királyok indulója mellett közeledést szuggeráló indulótétel a *Bevonulás*
Jeruzsálembe című is, amely többletjelentést hordoz: a hozsannázva ünneplő me-

²² „Egek harmatozzatok onnan felül, és a felhők folyjanak igazsággal, nyílják meg a föld és virul-
jon fel a szabadulás.” (Ézs 45,8)

²³ „Ki érted lángra gyúltam, égek, / Védj meg engem drága Szűz, te, / Ha az ítélet riad.” (Sík
Sándor fordítása)

²⁴ Emellett Európa-szerte elismeréseket, sőt díszdoktori kinevezéseket is kapott érte: 1876.
Cambridge, 1879. Boroszló.

²⁵ VÁRNAI 1983. 251.

²⁶ Például Beethoven: VII. szimfónia II. tétel, Berlioz: *Harold Itáliában* II. tétel – *Zarándokok esti imája*,
Berlioz: *Rómeó és Júlia* – *Júlia temetési menete*, Wagner: *Tannhäuser* – *Zarándokok indulója*

²⁷ „Mert minden test olyan, mint a fű....” (Péter első levele 1,24)

net élén közeledő „Dávid fiának” a megérkezése a mindenkori „ittre” is vonatkozik, ezt a jelentést erősíti meg a fúga.

Látható, hogy a hit zenei megragadásában a legközérthetőbbtől a legelvon-
tabbig számtalan eszközt igénybe vettek a zeneszerzők – e sokak vagy kevesek
által érthető jelzések, szimbólumok révén árnyalttá, elmélyültté és sokszínűvé
tették tárgyukat. A szöveg kiemelt mozzanatainak erősítésével (*wieder sehen, Filio
David*), a zene révén létrehozott új szövegösszefüggések létrehozásával (*Rorate –
Angelus*) pedig személyes arculatot adtak hitbéli érzéseiknek, illetve ma is to-
vábbgondolásra készítenek így felvetett gondolataik. E szavakkal is megfogal-
mazható tartalom többletét, valódi értékét – Carl Dalhaus kifejezésével élve – a
zene „érzelmi meghatározottsága” nyújtja, ez az, amiben tükröződik a romantika
vallási érzelmessége.

Irodalom

BLANKENBURG, WALTER

1993 A Máté-passió berlini felújításáról. In: KOMLÓS Katalin szerk. *Bach ta-
nulmányok I.* Neuma Kiadó, Budapest.

GRABÓCZ MÁRTA

2003 *Zene és narrativitás.* Jelenkor, kiadó, Pécs.

HAMBURGER KLÁRA

1972 Liszt: Christus. In: LISZT, Franz: *Christus* (partitúra), Editio Musica,
Budapest.

OCHA, SIEGFRIED

1959 Vorwort. In: BRAHMS, Johannes: *Ein Deutsches Requiem.* (partitúra)
Edition Peters, Leipzig.

PÁL JÓZSEF – ÚJVÁRI EDIT szerk.

2001 *Szimbólumtár.* Balassi Kiadó, Budapest.

UJFALUSSY JÓZSEF

1976 Brahms: Német Requiem. In: KROÓ György szerk. *A hét zeneműve 1976/3,*
Zeneműkiadó, Budapest.

VÁRNAI PÉTER

1983 *Oratóriumok könyve.* Zeneműkiadó, Budapest.

WALKER, ALAN

2003 *Liszt Ferenc 3. Az utolsó évek 1861–1886.* Editio Musica, Budapest.

MUSICAL SYMBOLS OF FAITH in Liszt's *Christus* and Brahms's *A German Requiem*

The two 19th century oratorios in question were composed in the same decade – one by a Catholic, the other by a Lutheran composer. In both cases, the text of the oratorio was taken from the Bible by the composer himself. In these compositions which are not representing a liturgical genre, both composers draw on the liturgical tunes of their respective religions, which is the first musical sign of religious orientation. Oratorios comprise, on the one hand, elements pertaining to religious faith, such as musical number symbolism and a fugal structure associated with the genre since the Baroque era; on the other hand, we also find the plain and commonly used musical elements of the 19th century, such as ethereal, pastoral and demonic musical topoi, which now serve religious purposes. By using such forms of express musical symbolism, new intertextual connections are established.

This paper attempts to interpret this additional layer of content, and the peculiar meaning enforced by the “emotional determination” of music through the examination of musical devices.

Brahms: Német requiem

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Ziemlich Langsam	Langsam, marschmässig – Un poco sostenuto – Allegro	Andante moderato	Mässig bewegt	Langsam	Andante – Vivace – Allegro	Freierlich
Kórus és zenekar						
		+ Bariton szóló		+ Szoprán szóló	+ Bariton szóló	
„Selig sind...”			„Wie lieblich sind...”			„Selig sind...”
F	b-B	d-D	Esz	G	c-C	F

LISZT: CHRISTUS													
I. Karácsonyi oratórium					II. Vízkereszt után					III. Szenvedés és feltámadás			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Bevezetés	Pastorale és az angyal szózata	Stabat mater speciosa	Pásztorjáték a jászólnál	A szent három király	A nyolc boldogság	Pater noster	Az egyház alapítása	A csoda	Bevonulás Jeruzsálembe	Tristis est anima mea	Stabat mater dolorosa	O filii et filiae	Resurrexit
		Himnusz		Marsch			[pápai himnusz]				[szekvenca]	Húsvéti himnusz	
		1865.			1859. bemutató	1863.	1867? (legutoljára beleillesztve)	1865.			1866.	1866. (Befejezés után beleillesztve)	
„Rorate coeli de super...”				„Et ecce stella...” „Apertis thesauris suis...”				„Et ecce motus magnus factus est in maris.” „Ipse vero dormiebat.” („Et facta est tranquillitas”)					
Zenekar	S T szóló + Kórus + Zenekar	Kórus (orgona)	Zenekar	Zenekar	Bar. szóló + Kórus + Orgona	Kórus (orgona)	Kórus + Zenekar	Zenekar + Bar. szóló + kórus	S Ms A T B szóló + Kórus + Zkar.	Bar. szóló + Zenekar	S Ms A T B szóló + Kórus + Zenekar	Kórus [kb. 20 fős, „láthatatlan” női kar] (harmónium)	S A T B szóló + Kórus + Zenekar
C (d-dór)	G (d-mixolíd)	G	A	C (Desz)	E	Asz	E	...Cisz	E	...Desz	f – F	f (f-eol)	E
R A	A			R+A	R B	[P]	(R+A)	B (R)	Ben		[St]	=	R A B Ben

R= „Rorate coeli”, A= „Angelus Domini”, [P]= „Pater noster”, Ben= „Benedictus qui venit”, [St]= „Stabat mater”, gregorián dallama, B= „Beati pauperi” Liszt gregorián-szerű saját dallama

42. ZSOLTÁR.

Öhajtozás Isten után.

Bourgeois L., Genève, 1551.

1. Mint a szép hí- ves pa- tak- ra,
Lel- kem úgy ó- hajt U- ram- ra,
A szár- vas kí- ván- ko- zik,
És hoz- zá fo- hász- ko- dik,
Te- hoz- zád, én Is- te- nem,
Szom- jú- ho- zik én lel- kem.
Vaj- jon szí- ned e- le- i- ben
Mi- kor ju- tok, é- lő Is- ten?

1/a

